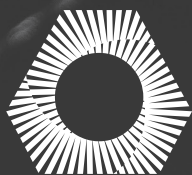


Dresdner
Philharmonie

Beethoven Streichquartette II

DI 13. JUL 2021, 19.30 Uhr | KULTURPALAST



Dresdner
Philharmonie

KONZERT- EINFÜHRUNG DIGITAL

Zu ausgewählten Konzerten können Sie unsere
Einführungen in Ruhe sowohl vor dem Konzert als
auch noch lange danach hören unter

dresdnerphilharmonie.de/konzerteinfuehrung-digital

—
JETZT AUCH IN DEN
EINSCHLÄGIGEN APPS
VERFÜGBAR!
—

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3 (1806)

1. *Introduzione: Andante con moto – Allegro vivace*
2. *Andante con moto quasi Allegretto*
3. *Menuetto: Grazioso*
4. *Allegro molto*

Moderation

Streichquartett cis-Moll op. 131 (1825/26)

1. *Adagio, ma non troppo e molto espressivo – attacca:*
2. *Allegro molto vivace – attacca:*
3. *Allegro moderato – Adagio – attacca:*
4. *Andante, ma non troppo e molto cantabile – Più mosso – Andante moderato e lusinghiero – Adagio – Allegretto – Adagio, ma non troppo e semplice – Allegretto – attacca:*
5. *Presto – attacca:*
6. *Adagio quasi un poco andante – attacca:*
7. *Allegro*

Collenbusch Quartett

Cordula Fest | Violine

Christiane Liskowsky | Violine

Christina Biwank | Viola

Ulf Prella | Violoncello

Jens Schubbe | Moderation

Mylord Falstaff und das Streichquartett

»Mylord Falstaff« pflegte Ludwig van Beethoven den Geiger Ignaz Schuppanzigh (1776 – 1830) unter Anspielung auf dessen beachtliche Körperfülle spöttisch zu nennen. Freilich besteht aller Anlass, diesem Mann noch heute Hochachtung zu zollen, denn ohne ihn hätte die Gattung Streichquartett wohl nicht die Bedeutung erlangt, die ihr bis heute zukommt. Komponisten bedürfen der Interpreten und eines Publikums, das ihre Musik vernimmt. Daran, dass das Streichquartett zu einer Gattung wurde, die von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert wurde, hatte Schuppanzigh einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Erinnern wir uns: Als Joseph Haydn das Streichquartett erfand, hatte es zunächst den Charakter von geistvoller, galanter Unterhaltungsmusik, die sich in Wien alsbald großer Beliebtheit erfreute. Gepflegt wurde es vornehmlich in den Palästen der Adligen, den Salons begüterter Bürger oder im Rahmen des häuslichen Musizierens. Mit dem schnell wachsenden kompositorischen

Anspruch und der Ausprägung des klassischen Streichquartetts vor allem durch Haydn und Mozart wuchs der Bedarf nach Interpreten, die die Partituren angemessen realisieren konnten. Und hier kommt nun Schuppanzigh ins Spiel. Er war bereits als 18-jähriger der Primarius eines Quartetts, das Fürst Karl Lichnowsky in Wien seit 1794 angestellt hatte und das jeden Freitag vor einem ausgesuchten Publikum konzertierte, zu dem oftmals auch Ludwig van Beethoven gehörte, der von Lichnowsky großzügig gefördert wurde. Wahrscheinlich war es auch diese Formation, die Beethovens früheste Beiträge zur Gattung, den Zyklus der sechs im Auftrag des Fürsten Lobkowitz komponierten Quartette op. 18, zur Uraufführung brachte. Entscheidend aber war, dass Schuppanzigh und sein Quartett es nicht bei Auftritten in den fürstlichen Palais' beließen, sondern – und das war ein Novum – öffentliche Konzerte zu veranstalten begannen. Schon vor der Jahrhundertwende war Schuppanzigh mit der Veranstaltung von



Lünetten-Bilder im Kammermusiksaal. Schuppanzigh-Quartett. Professor Julius Schmid, Wien.

Das Schuppanzigh-Quartett, Lünettenbild aus dem Kammermusiksaal des Casinos Graz, reproduziert auf einer Postkarte aus dem frühen 20. Jahrhundert

Konzerten im Wiener Augarten befasst, seit dem Winter 1804/05 bot er frei zugängliche Quartett-Konzerte an, für die man ein im Voraus zu zahlendes Abonnement erwerben konnte. Die Konzerte erfreuten sich bald zunehmender Beliebtheit. Der Erfolg sprach sich herum, und innerhalb weniger Jahre bildeten sich in vielen Musikzentren Europas feste Quartettformationen, die sich in eigenen Konzertzyklen hören ließen. An Schuppanzighs Quartett rühmte man, dass es

»bey seinem vortrefflichen Quartettvortrage (gelang), in den Geist der Komposition genau einzudringen (...) und das Feurige, Kräftige, aber auch Feinere, Zahrte, Humoristische, Liebliche, Tänzelnnde bezeichnend herauszuheben«, wie es in einem zeitgenössischen Bericht 1805 in der in Leipzig erscheinenden Allgemeinen musikalischen Zeitung hieß. Beethovens Quartette waren alsbald zentraler Bestandteil des Repertoires des Ensembles, und wie intensiv sich die



Ferdinand Georg Waldmüller: Bildnis des russischen Gesandten am Wiener Hofe Fürst Rasumowsky, 1835

Zusammenarbeit von Interpreten und Komponist gestaltete, bezeugt Ignaz von Seyfried, der Uraufführungsdirigent des »Fidelio«: »Wie bekannt war Beethoven im fürstlichen Hause so zu sagen Hahn im Korb; Alles was er componirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobt und nach eigener Angabe haarscharf, genau, wie er es ebenso und schlechterdings nicht anders haben wollte ausgeführt; mit einem Eifer, mit Liebe, Folgsamkeit und einer Pietät, die

nur solch glühenden Verehrern seines Genius entstammen konnte und einzig bloß durch das tiefste Eindringen in die geheimsten Intentionen; durch das vollkommene Erfassen der geistigen Tendenz gelangten jene Quartettisten im Vortrage Beethoven'scher Tondichtungen zu jener universellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunstwelt nur eine Stimme herrschte.«

Mit dem »fürstlichen Hause« ist das von Andreas Kyrillowitsch Graf Rasumowsky (1752 – 1836) gemeint, der von 1795 bis 1807 russischer Gesandter am Wiener Hof war und anschließend in Wien wohnhaft blieb – ein hochgebildeter, kunstsinziger Mann, selbst ein guter Geiger, darüber hinaus ein wichtiger Mäzen, der auch Widmungsgräger der drei Quartette op. 59 ist. Ob er die Komposition der Quartette dezidiert beauftragt hat, ist heute nicht mehr nachweisbar, aber die Verwendung russischer Themen in den ersten beiden Quartetten des Zyklus legt zumindest nahe, dass die Werke von Anbeginn mit Blick auf Rasumowsky komponiert wurden. Auch über die Uraufführung ist nichts Konkretes bekannt. Zu vermuten ist, dass sie zunächst im privaten Kreis Ende Januar oder Anfang Februar 1807 durch das Schuppanzigh

Quartett stattfand, vielleicht im Palais Lobkowitz, denn das Palais Rasumowskys wurde erst 1808 fertiggestellt. Noch 1807 muss es auch zu einer öffentlichen Aufführung gekommen sein, denn schon im Mai des Jahres heißt es in der Allgemeinen musikalischen Zeitung: »In Wien gefallen Beethovens neueste, schwere, aber gediegene Quartetten immer mehr; die Liebhaber hoffen sie bald gestochen zu sehn.« Mit Blick auf die Rasumowsky-Quartette wird greifbar, wie die Quartette einerseits im noch tradierten höfischen Rahmen angesiedelt waren, aber vermittelt über die Aktivitäten des Schuppanzigh-Quartetts eine breite musikliebende Öffentlichkeit erreichen konnten und auch Gegenstand der Musikpublizistik wurden. Solche sich damals herausbildenden Strukturen des Musiklebens hatten zur Folge, dass Beethoven bei der Komposition seiner Quartette die potentiell erreichbare größere

Öffentlichkeit mitdachte, was natürlich Auswirkungen auf den kompositorischen Anspruch und die Konzeption der Werke hatte.

Zum ersten Mal eröffnet Beethoven in op. 59 Nr 3 ein Streichquartett mit einer langsamen Einleitung – und was für einer: Nahezu ohne rhythmische Konturierung werden spannungsvolle, sich allmählich aus enger Lage über vier Oktaven aufspreizende Akkorde gereiht und wir in ein harmonisches Labyrinth geführt. Ebenso überraschend wie lapidar entlässt uns eine auftaktige Figur in den Hauptsatz. Aber auch hier geschieht Ungewöhnliches: Zunächst erhält die erste Violine Gelegenheit zum solistischen Auftritt in einer kadenzartigen Passage, die immer noch sicheren harmonischen Boden sucht. Der wird erst mit Erreichen des eigentlichen Hauptthemas erreicht, das aber auch Irritierendes bietet, weil es sich einer gerundeten Periodizität

verweigert und stattdessen Motive wie auf einer Perlenkette reiht und man unsicher ist, wo eine Gestalt endet und eine neue beginnt. Dieses Thema und auch der Seitensatz – also gemeinhin die Hauptsachen in einem Sonatensatz – spielen in der Durchführung keinerlei Rolle, die stattdessen auf die auftaktige Geste, auf die einleitende Kadenz der Violine und Material aus überleitenden Passagen zurückgreift. So wird komponierend gleichsam das Ererbte hinterfragt: Das scheinbar Nebensächliche, hinführende oder überleitende Gesten, werden substanziell aufgeladen, während die eigentlichen Protagonisten eines Sonatensatzes, die Themen, zu bloßen Platzhaltern im Satzgefüge degradiert werden. Es mögen solche eigenwilligen Neudeutungen des Tradierten gewesen sein, die manche Zeitgenossen und Nachgeborenen Beethovens ratlos machten, die mit Blick auf die Quartette op. 59 von »verrückter Musik« und vom »Flickwerk eines Wahnsinnigen« sprachen. Wenn dem Korrespondenten der Allgemeinen musikalischen Zeitung dennoch gerade das Quartett op. 59 Nr. 3 im Unterschied zu den anderen Quartetten als »gemeinfasslich« erschien, so dürfte das vor allem dem zweiten Satz zu verdanken sein. Hatte Beethoven in den beiden anderen Quartetten ausdrücklich russische Melodien zitiert, so schreibt er nun eine Musik im russischen Stil, wird die im Kontext der Wiener Klassik fremd-

artige Idiomatik nachgeahmt. Solche Eigenarten »verweisen den wissenden Hörer auf den ›Schein des Bekannten‹ aus dem Bereich der Folklorismen und Exotismen. [...] Beethoven nahm den Volkston an als Aufgabe künstlerischer Sublimierung und Individualisierung.« (Walter Salmen) Der Satz hebt an wie ein Lied mit einer elegischen Weise, deren wiegendes Bewegungsmuster den Satz fast durchweg prägt. Im Fortgang wird – keinesfalls als Kontrast, sondern als organische Fortspinnung – ein zweites Thema etabliert und schließt sich ein Durchführungsteil an, der modulatorisch weit ausgreift, dem Satz abgründige Dimension und konstruktives Gewicht verleiht: Was als schlichtes Lied begann, wandelt sich zum Sonatensatz. Das hier etablierte Spiel mit quasi zitierten Tonfällen findet im dritten Satz seine Fortsetzung: Beethoven komponiert ein Menuetto grazioso, recurriert also auf jenen höfischen Tanz, der damals schon aus der Mode gekommen war, beschwört gleichsam tänzerische Eleganz von gestern. Verfremdet wird das Menuett durch kontrapunktische Befrachtung und durch eine Coda, in der das harmonische Geschehen eingedunkelt wird und der tänzerische Impuls zum Erliegen kommt. Diese Coda funktioniert als Scharnier zum ohne Unterbrechung anschließenden Finale, das ebenso monolithisch wirkt wie der langsame Satz – allerdings mit umgekehrten

Vorzeichen: Die mit seinem Einsatz in Gang gesetzte rastlose Bewegung prägt den Satz von Anfang bis Ende. Der Satz kreuzt gleichsam Elemente von Fuge und Sonatenform. Walter Salmen kommentiert das Finale – auch mit Blick auf die anderen Quartette aus op. 59 – treffend: »Befreit vom herkömmlichen Regelwerk wird hier in scheinbar spielerischer Unbekümmertheit strenge Polyphonie mit frei beweglicher Stimmigkeit und Unisonoballungen, Homophonie und Kontrapunktik, Monothematik mit episodenhaften quasi-Gegenthemen, also das Prinzip der Einheit mit dem des Kontrapunkts verquickt. Fortspinnung und Durchführung werden als gegenseitig sich Ergänzendes einander nahe gebracht. Auslaufend in einer rasanten Stretta wird aus all dem – sowie den vorangegangenen Problematisierungen – ein positiv befreiender Schluss gezogen, der mit seiner an die äußerste Grenze gesteigerten breitflächigen Klanglichkeit einem tatsächlich ›allgemeinfasslichen‹, auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglichen Ziele zustrebt. Ein kontinuierlicher, aus dem scheinbar unprägnant endlos sich erstreckenden Thema sich ergebender Stimmstrom brüskiert nicht mit unerwarteten Einbrüchen oder anderen Widerborstigkeiten, sondern hebt vielmehr alles durchgemacht Kontrastierende in einem Kraftakt auf und stellt damit die zeitweise gestörte Kommunikation versöhnend wieder her.«

LUDWIG VAN BEETHOVEN

getauft am 17. Dezember 1770 in Bonn

† 26. März 1827 in Wien

Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3

ENTSTEHUNG

1806

URAUFFÜHRUNG

Ein genaues Datum ist nicht nachgewiesen. Vermutet wird, dass die drei Quartette op. 59 Ende Januar oder Anfang Februar 1807 zunächst in privatem Rahmen und bis zum Mai 1807 auch in einem öffentlichen Konzert erklangen.

ZULETZT IN EINEM KONZERT DER DRESDNER PHILHARMONIE

1. Juni 1965 mit dem Siering Quartett der Dresdner Philharmonie mit Günter Siering (1. Violine), Dieter Kießling (2. Violine), Herbert Schneider (Viola) und Erhard Hoppe (Violoncello)

DAUER

ca. 30 Minuten

»Doch wahre Kunst ist eigensinnig«

BEETHOVENS QUARTETT OP. 131

Im November 1822 erreichte Beethoven eine Anfrage aus Sankt Petersburg. Fürst Nikolaj Borissowitsch Galitzin ersuchte den Komponisten um »un, deux ou trois Nouveaux Quatuors«. Der russische Aristokrat und Cello spielende Musikliebhaber hatte sich eigenmächtig bereits aus einem Arrangement der »Waldstein-Sonate«, dem Scherzo der Cellosonate op. 69 und dem Largo der Klaviersonate op. 7 ein »Beethoven-Quartett« zum eigenen Gebrauch gebastelt. Nun verlangte es ihn nach Originalwerken – der Preis sollte keine Rolle spielen, verkündete er großzügig (und etwas vorschnell, wie sich später herausstellte). Zu seinem unaussprechlichen Glück erhielt Galitzin eine Zusage aus Wien, doch musste er sich einstweilen mit dem Genuss der Vorfreude begnügen. Als auf seine Initiative die Philharmonische Gesellschaft von Sankt Petersburg Beethovens Missa solemnis uraufführte (oder erstmals vollständig aufführte, um genau zu sein), am 7. April 1824, hielt der Fürst noch immer keinen einzigen Takt der bestellten »Quatuors« in Händen. Vielmehr musste erst der 7. Mai verstreichen, der große Tag, da



Beethoven in seinen späten Jahren nach Zeichnungen von Johann Peter Theodor Lyser

Beethoven im Wiener Hoftheater nächst dem Kärntnertor der Welt seine Neunte Sinfonie darbot, bevor es ernst wurde mit den Quartetten. Dann allerdings nahm es gar kein Ende mehr. Im Februar 1825 konnte Beethoven das zwei Jahre zuvor versprochene Streichquartett in Es-Dur op. 127 abschließen; bis Ende Juli lag das a-Moll-Quartett op. 132 vor, gefolgt von jenem in B-Dur op. 130, dessen Erstfassung (mit der »Großen Fuge« als Schluss) im

November fertig wurde. Aber damit längst nicht genug. »Während des Komponierens der drei vom Fürsten Galitzin gewünschten Quartette«, berichtete der Wiener Geiger Carl Holz, »strömte aus der unerschöpflichen Phantasie Beethovens ein solcher Reichtum neuer Quartettideen, daß er beinahe unwillkürlich noch das cis-Moll- und F-Dur-Quartett schreiben mußte. ›Bester, mir ist schon wieder was eingefallen‹, pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen.« Und so entstanden bis zum Sommer 1826 noch die Quartette op. 131 und op. 135 und zu guter Letzt, im Herbst, das zweite, nachträglich komponierte Finale für das B-Dur-Quartett op. 130. Das Es-Dur-Quartett op. 127, das erste der vom Fürsten Galitzin erbetenen Quartette, baut noch auf die traditionellen vier Sätze: mit einer »Maestoso«-Einleitung zum Kopfsatz, mit einem Variationensatz, Scherzo und Finale. Zeitweilig aber hatte Beethoven erwogen, ein Stück mit



Beethovens Arbeitszimmer in seiner letzten Wohnung im Schwarzschanerhaus, die er 1825 bezogen hatte. Hier entstand das Streichquartett op. 131. Sepiazeichnung von Johann Nepomuk Hoechle, entstanden kurz nach Beethovens Tod, wahrscheinlich im April 1827

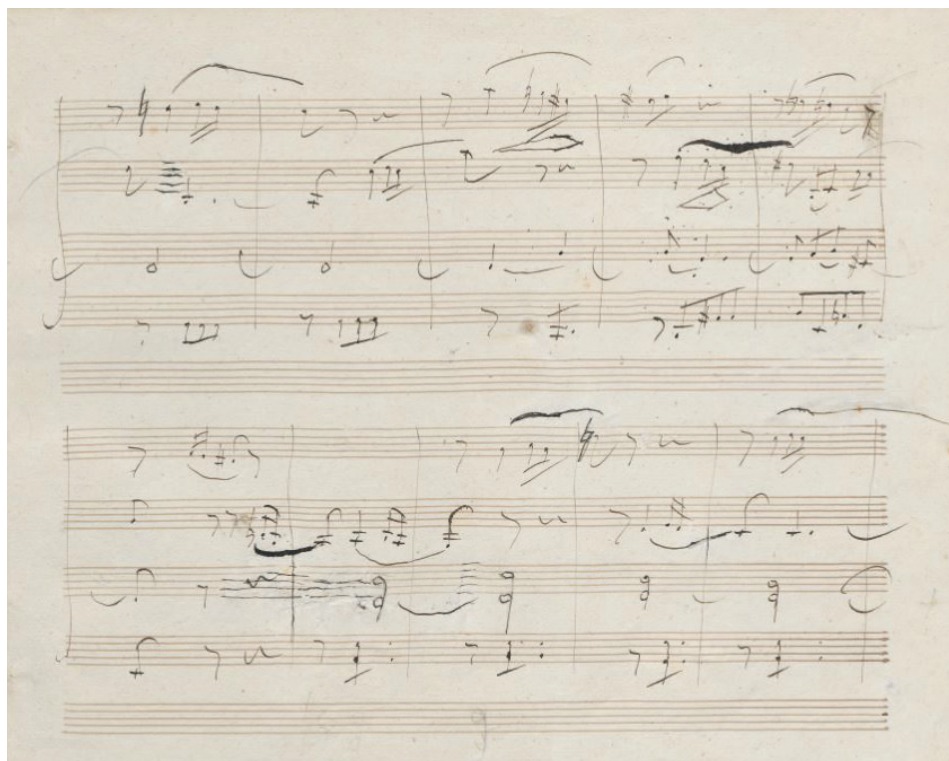
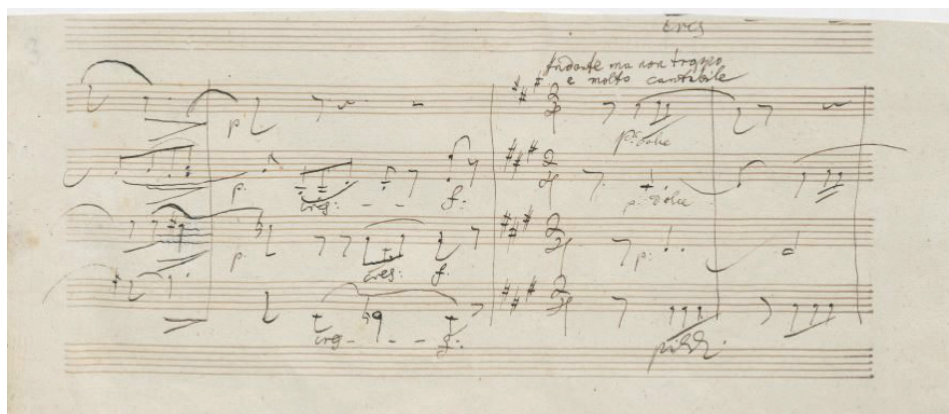
dem Titel »La gaité« an die zweite Stelle der Satzfolge einzurücken und auch das Es-Dur-Finale durch eine Introduction in E-Dur zu eröffnen. In den dann unmittelbar aufeinanderfolgenden Quartetten wurde der Bruch mit der klassischen Viersätzigkeit nicht länger nur geplant, sondern gewagt und in die Tat umgesetzt.

Das Streichquartett in a-Moll op. 132 gruppiert fünf Sätze, wohl austariert in Ton- und Taktarten, spiegelsymmetrisch um ein zentrales Adagio, den »Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit«.

Und das cis-Moll-Quartett op. 131, es zählt sogar – ja wie viele Sätze sind es denn eigentlich? Wenn selbst die Fachleute aus sicherer historischer Distanz sich nicht einigen können, ob es nun vier, fünf, sechs oder sieben an der Zahl sind, wer wollte da Beethovens Zeitgenossen verdenken, dass es ihnen schwindelig wurde angesichts dieser unerhörten Komposition? Die Kopistenpartitur, die der bei Schott verlegten Erstausgabe zugrunde lag, enthält eine Nummerierung von I bis VII, allerdings nicht von Beethovens Hand. Und in der Tat besitzen der (nach dieser Zählung) dritte und sechste Satz lediglich ein- und überleitenden Charakter in einem sowieso pausenlos ineinandergreifenden Satzgefüge. Ob freilich die Adagio-Fuge am Beginn (in der Grundtonart) als langsame Introduction zum anschließenden Rondo-Allegro (in D-Dur!) fungiert, bleibt mehr als fragwürdig, zumal dieser Anfang wie eine offene Frage auf das Finale zielt (und nicht auf den vermeintlichen »Kopfsatz«), auf den letzten von – wie vielen? – Sätzen, der als erster wieder in cis-Moll steht. Die Form rundet sich zum Zyklus. Der Kreis

schließt sich. Der Themenkopf der cis-Moll-Fuge gründet auf einem barocken Modell (wie etwa das »Thema Regium« aus Bachs »Musicalischem Opfer«), das Beethoven jedoch eigentümlich verfremdet und gleich einem umherirrenden Wanderer durch die Tonarten schweifen lässt. Im cis-Moll-Finale aber wird es zu einem energiegeladenen, kraftvollen Motto umgeprägt. Und doch sind es dieselben Töne, neu geordnet, mit denen Beethoven arbeitet, von der Fuge zum Finale eine geringfügige Umstellung nur innerhalb der »Formel«, aber welch ein Unterschied!

Für die Verwirrung der Begriffe aber sorgt nicht nur die strittige Siebenzahl der Sätze in Beethovens cis-Moll-Quartett, sondern mehr noch deren Position, ihr Verhältnis zueinander und vor allem: ihre Definition. Bei näherer Betrachtung drängt sich der irritierende Schluss auf, als käme der eigentliche »Sonatenhauptsatz« erst ganz am Ende, während das Satzpaar zu Beginn, Adagio und Rondo, gewöhnlich ein klassisches Werk beschließen und nicht eröffnen müsste. Die Temporelation langsam – schnell wiederum erinnert musikhistorisch an die barocke Kirchensonate, die Sonata da chiesa, mit ihrer Synergie aus sakraler Würde und kontrapunktischer Spekulation. Doch wird diese Konstellation so gleich im knappen »Allegro moderato«



Das Ende des dritten und der Beginn des vierten Satzes aus op. 131 in Beethovens Autograph



Beethoven auf dem Totenbett, Lithographie von Josef Danhauser nach einer eigenen Zeichnung

umgekehrt, das als schnelle Introduktion dem »langsamen« Andante die Bahn bereitet, einer Variationenfolge, der das Thema unterwegs abhandeln zu kommen scheint: eine abgründige Verwandlungskunst, ein Exkurs über Identität, Verlust und Verstellung, Erneuerung und Entfremdung.

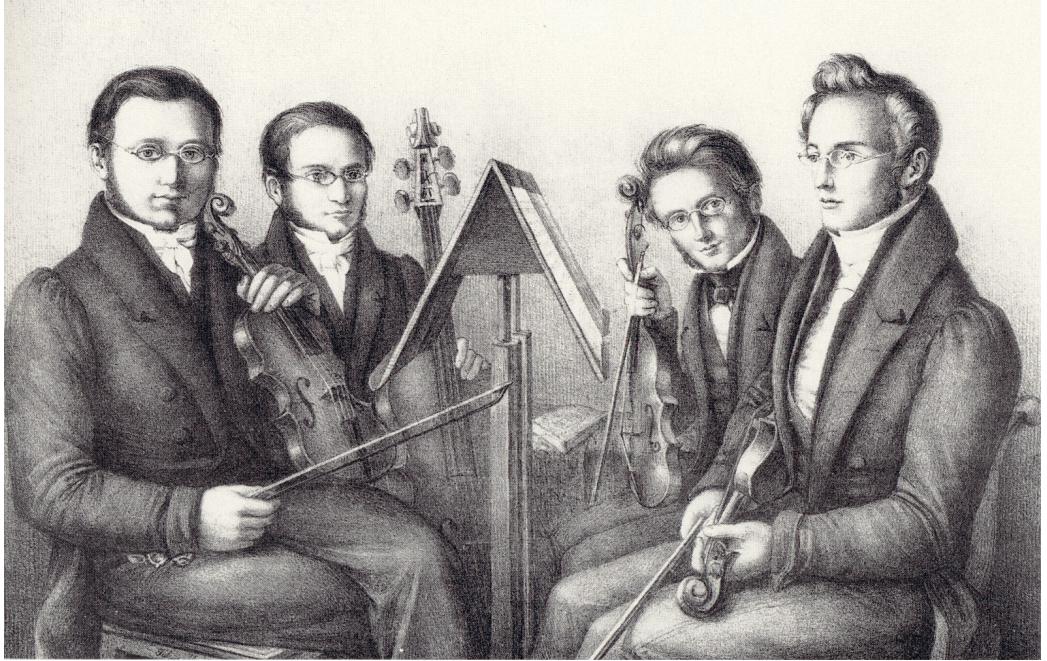
Das Presto, der (mit Verlaub) fünfte Satz, könnte als Scherzo mit Trio ausgelegt werden. Oder als Parodie auf die zeitgemäße Ideologie der Volkstümlichkeit, ein »musikalischer Spaß«? Oder als Perpetuum mobile, Endlosschleife, »repetitive music«? Zuletzt wird hier alles noch einmal »sul ponticello« auf den Saiten geschabt, mit dem makabren Effekt eines

obskuren Scherzes. Ein abermals recht kurzes Adagio leitet über zum Finale, das ein Kopfsatz sein könnte, je nach Perspektive (warum sollte man das Quartett nicht von rechts nach links lesen?), und das jedenfalls mit seinem Ingrim, seiner harschen Energie auffallend dem Anfang des »Quartetto serio« ähnelt, Beethovens f-Moll-Quartett op. 95. Mit verblüffenden Hybridformen, verwegenen Kreuzungen aus Fuge, Scherzo, Sonate und Walzer, hatte Beethoven schon in seinen frühesten Quartetten experimentiert (namentlich im c-Moll-Quartett op. 18 Nr. 4). In diesem Spätwerk jedoch geht es gar nicht mehr darum, überkommene Satztypen originell zu

verschieben und zu verschachteln, weshalb alle Bemühungen, die goldenen Regeln der Lehrbücher anzuwenden, wie Schablonen oder Folien über die Musik zu legen, unweigerlich fehlschlagen müssen. Denn Beethoven setzt nicht nur die Satzgrenzen außer Kraft, auf dass wir uns fragen müssten, ob dieses Quartett überhaupt noch Sätze und Grenzen aufweise. Beethoven begründet auch die Sätze an und für sich neu, einmalig, einzigartig. Ist die Fuge noch eine Fuge, handelt es sich tatsächlich um »Variationen«, und was heißt hier eigentlich Sonate ...?

»Die Welt ist ein König, / u. sie will geschmeichelt seyn, / Soll sie sich günstig zeigen – / Doch wahre Kunst ist / eigensinnig, lässt sich / nicht in Schmeichelnde / Formen zwingen«, notierte Beethoven in einem Konversationsheft. Und »eigensinnig« geriet ihm nicht bloß die Form, ebenso der Klang, der Ausdrucksradius, die Spieltechnik. Damit wurde diese Komposition zum Inbegriff einer »neuen Musik«, in der keine Schule herrscht, kein Zwang regiert, weder ein rückwärts-

gewandtes Schönheitsgebot noch der abstrakte Gedanke der Natur. Diese Musik existiert der Welt zum Trotz in königlicher Unabhängigkeit und allein durch die Kraft einer musikalischen Form, die zu nie gekannter Freiheit aufbricht. Aber zugleich zog das späte cis-Moll-Quartett auch eine Grenze, und es sollte weder menschlich noch künstlerisch überraschen, dass nur wenige Komponisten, die neben Beethoven lebten oder nach ihm kamen, den Mut aufbrachten, diese Grenze zu überschreiten. Aus Demut, aus Opposition, aus Angst vor dem Chaos, aus Überzeugung? Ob sie die Freiheit scheuten oder gar – verabscheuten? Jede Antwort ist richtig, aber der Frage konnte fortan niemand mehr entgehen. Der offenen Frage eines unvergleichlichen Streichquartetts.



Das Quartett der Gebrüder Müller sen. führte op. 131 am 5. Juni 1828 in Halberstadt erstmals öffentlich auf. Diese Quartettformation genoss höchstes Ansehen, existierte bis 1855 und wurde von einem Quartett der Gebrüder Müller jun. abgelöst, das aus den vier Söhnen des Primarius des ursprünglichen Quartetts, Karl Friedrich Müller, bestand und bis 1873 konzertierte.

Es mag verwundern, dass Beethovens Quartett op. 131 nicht in Wien – etwa durch die mit seiner Musik bestens vertrauten Musiker des Schuppanzigh-Quartetts – uraufgeführt wurde. Freilich zögerte Beethoven, eine Aufführung zuzulassen, nachdem er mit dem Quartett op. 130 und vor allem dessen ursprünglichem Finale, der Großen Fuge, einen Misserfolg erlebt hatte. Zwar ließ er sich dann doch umstimmen und berichtete an seinen Verlag Schott von einer geplanten Aufführung, die jedoch aufgrund seiner um den Jahreswechsel 1826/1827 einsetzenden Erkrankung, die schließlich am 26. März 1827 zum Tode führen sollte, nicht zustande kam. Stattdessen fand die erste öffentliche Aufführung am 5. Juni 1828 in Halberstadt mit dem Quartett der Gebrüder Müller statt, einem in Braunschweig ansässigen, höchst renommierten Ensemble.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Streichquartett cis-Moll op. 131

ENTSTEHUNG

Ende 1825 bis Juli 1826

URAUFFÜHRUNG

5. Juni 1828 in Halberstadt durch das Quartettensemble der Gebrüder Müller sen.

ZULETZT IN EINEM KONZERT DER DRESDNER PHILHARMONIE

17. Januar 2010 durch das Dresdner Streichquartett mit Eva Dollfuß (Violine), Antje Bräuning (Violine), Andreas Kuhlmann (Viola) und Bruno Borralhinho (Violoncello)

DAUER

ca. 40 Minuten

COLLENBUSCH QUARTETT

Für einen Kammermusikabend 2012 auf Schloss Albrechtsberg in Dresden fanden sich Cordula Fest (1. Violine), Christiane Liskowsky (2. Violine), Christina Biwank (Viola) und Ulf Prella (Violoncello) erstmals zusammen. Die Freude an diesem Projekt und das gute musikalische Miteinander veranlasste sie kurz darauf zur Gründung des Collenbusch-Quartetts, als das die vier Musikerinnen und Musiker der Dresdner Philharmonie seither gemeinsam musizieren. Benannt ist es nach dem Dresdner Kunstliebhaber und Mäzen Friedrich Adolph Collenbusch (1841 – 1921). Ihre Programme bilden die ganze Bandbreite der Quartettliteratur bis hin zu zeitgenössischen Werken ab – im April 2016 haben sie mit einer »Philharmonischen Serenade« eine neue Programmreihe der Dresdner Philharmonie auf Schloss Wackerbarth eröffnet.

CORDULA FEST

studierte Violine in Dresden und Graz und ist seit 2003 stellvertretende Konzertmeisterin der 2. Violinen der Dresdner Philharmonie. Sie studierte an der Hochschule für Musik in Dresden und an der Universität für Musik in Graz, gewann u. a. Preise beim Bach-Wettbewerb Leipzig und mehrfach bei »Jugend musiziert«. In anderen Kammermusikbesetzungen war sie bereits in vielen europäischen Ländern zu Gast.

CHRISTIANE LISKOWSKY

erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Musikhochschule Dresden sowie am Royal Northern College of Music in Manchester. Meisterkurse u. a. bei Igor Ozim und Christoph Schickedanz rundeten ihr Studium ab. Seit 2004 ist sie Mitglied der Zweiten Violinen der Dresdner Philharmonie.



CHRISTINA BIWANK

fand früh zur Bratsche und studierte an der Hochschule für Musik in München sowie an der Guildhall School of Music in London. Seit 1998 ist sie Solobratschistin der Dresdner Philharmonie, mit der sie u. a. mit Hector Berlioz' »Harold in Italien« und »Don Quichote« von Richard Strauss auch solistisch auftrat. Seit 2004 hat sie einen Lehrauftrag der Hochschule Carl Maria von Weber in Dresden.

ULF PRELLE

absolvierte sein Studium in den USA, in Basel und Köln. Er war Stipendiat der »Karajan-Akademie« der Berliner Philharmoniker und ist seit 1992 1. Solocellist der Dresdner Philharmonie. Intensive Kammermusiktätigkeit mit verschiedenen Partnern führte ihn ins In- und Ausland. 1990 war er Preisträger des »Siegfried Barchet-Wettbewerbs« in Stuttgart. An der Hochschule für Musik in Dresden unterrichtet er mit einem Lehrauftrag.

DI 20. JUL 2021 | 19.30 Uhr

KONZERTSAAL

DIE SCHÖNE MÜLLERIN

Schubert: »Die schöne Müllerin« –
Liederzyklus

Fassung für Tenor und Streichtrio
von Tobias Forster

Bernhard Berchtold | Tenor

Philharmonisches Streichtrio

Heike Janicke | Violine

Andreas Kuhlmann | Viola

Ulf Prella | Violoncello

MI 21. JUL 2021 | 19.30 Uhr

KONZERTSAAL

STUMMFILM UND LIVEMUSIK

»Die Abenteuer des Prinzen Achmed« (D 1926)

Animationsfilm von Lotte Reiniger

live begleitet mit der Originalmusik von

Wolfgang Zeller (Bearbeitung für

Kammerensemble von Jens Schubbe)

Gerd Herklotz | Dirigent

Philharmonisches Kammerorchester Dresden

Das aktuelle Konzertprogramm finden Sie unter dresdnerphilharmonie.de



Dresdner
Philharmonie

Klassik für Kinder

CD TIPP
FÜR GROSS
UND KLEIN



PETER UND DER WOLF



DER KARNEVAL DER TIERE

Malte Arkona und sein kleiner Gefährte Mezzo begeben sich auf musikalische Abenteuerfahrt. Was wäre dafür besser geeignet als »Peter und der Wolf« und »Der Karneval der Tiere«? Gemeinsam mit der Dresdner Philharmonie und KultBlechDresden, ihrem Blechbläserensemble, haben die beiden auf CD vereint, was Kinderherzen höher schlagen lässt: spannende Geschichten, fesselnde Musik und nebenbei ganz viel Wissenswertes über die Welt der Instrumente.

HERAUSGEBER

Intendanz
der Dresdner Philharmonie
Schloßstraße 2
01067 Dresden
T +49 351 4866-282
dresdnerphilharmonie.de

CHEFDIRIGENT UND KÜNSTLERISCHER LEITER

Marek Janowski

INTENDANTIN

Frauke Roth (V.i.S.d.P.)

Blieben Sie informiert:



dresdnerphilharmonie.de
kulturpalast-dresden.de

TEXTE

Jens Schubbe,
Wolfgang Stähr
*Die Texte sind Originalbeiträge
für dieses Heft; Abdruck nur mit
ausdrücklicher Genehmigung der
Autoren.*

*Wolfgang Stähr, geboren 1964 in
Berlin, schreibt über Musik und Lite-
ratur für Tageszeitungen (u. a. Neue
Zürcher Zeitung), Rundfunkanstalten,
die Festspiele in Salzburg, Luzern und
Dresden, Orchester wie die Berliner
und die Münchner Philharmoniker,
Schallplattengesellschaften, Kon-
zert- und Opernhäuser; er verfasste
mehrere Buchbeiträge zur Bach- und
Beethoven-Rezeption, über Haydn,
Schubert, Bruckner und Mahler.*

*Jens Schubbe, geboren 1962 in der
Mecklenburgischen Schweiz, arbeitet
als Dramaturg für die Dresdner Phil-
harmonie. Darüber hinaus ist er als
Autor bzw. beratend für diverse Insti-
tutionen tätig, u. a. Wiener Musikver-
ein, Konzerthaus Berlin, Schwetzingen
Festspiele, Wittener Tage für neue
Kammermusik. Zuvor Tätigkeiten für
das Collegium Novum Zürich (Künst-
lerischer Leiter/Geschäftsführer), das
Konzerthaus Berlin (Dramaturg), die
Berliner Kammeroper (Dramaturg) und
das Theater Vorpommern (Chorsänger
und Dramaturg).*

REDAKTION

Jens Schubbe

BILDNACHWEISE

uni-graz.at: S. 5 Wikimedia
Commons: S. 6
meisterdrucke.de: S. 7
imslp.net: S. 13
Wikimedia Commons: S. 10, 16
Deutsche Fotothek: S. 11
kurtzarchiv.com: S. 14
David Nuglisch: S. 16

MUSIKBIBLIOTHEK

Die Musikabteilung der
Zentralbibliothek (2. OG) hält
zu den aktuellen Programmen
der Philharmonie für Sie in
einem speziellen Regal
Partituren, Bücher und CDs
bereit.

TICKETSERVICE

Schloßstraße 2
01067 Dresden
T +49 351 4866-866

Die aktuellen Öffnungszeiten
entnehmen Sie bitte unserer
Homepage

ticket@
dresdnerphilharmonie.de

Änderungen vorbehalten.

Gesundheitspartner der
Dresdner Philharmonie:



Orchester der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
DIESES

KULTURPALAST
DRESDEN



Die Dresdner Philharmonie als Kultur-
einrichtung der Landeshauptstadt
Dresden (Kulturraum) wird mitfinanziert
durch Steuermittel auf der Grundlage des
vom Sächsischen Landtag beschlossenen
Haushaltes.